IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الاكاديمية العلمية
JORNAL OF LANGUAGE STUDIES
ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: http://jls.tu.edu.iq

Patterns of Artistic Image in the Poetry of Salah Abdus-Sabour

Asst. Prof. Ahlam Amel Hazaa*
College of Education for Women, Tikrit University
E-mail: ahlam.amil.hazza@gmail.com

Keywords:

-Artistic Image: Term and Function

-Simple Artistic Image

- Composite Artistic Image

-Focused Artistic Image

Article Info

Article history:

Received: 16-12-2020
Accepted: 17-1-2021

Available online

Abstract

The artistic image in its multiple varied patterns is considered one of the most prominent elements of the poem in all ages. The poem cannot be composed without an artistic image that expresses its poetic essence because it will lose a pillar of its aesthetic composition. Every academic critical study that tackles a specific poet or a specific poem looks at the artistic image as an aesthetic dimension that is indispensable. The artistic image is usually of multiple shapes, formulas and signs regarding its relationship to poetic structure, language, and rhythm . Salah Abdus-Sabour is one of the pioneering Arab poets, as he is the most prominent poet of modernity in Egypt since the early fifties with Ahmed Abdul-Mu'ti Hujazi, Mohammad Afifi Matar, and others. However, Abdus-Sabour is distinguished by his transparent poetic pictorial language that depends on a new language in Expression and composition. That is why the researchers find it appropriate that the poems of Abdus-Sabour are a fertile topic for this research in the field of artistic image patterns in modern Arab poetry.

* **Corresponding Author**: Assist. Prof. Ahlam Amel Hazaa
E-Mail: ahlam.amil.hazza@gmail.com, **Tel:** +9647705151608 , **Affiliation** : Tikrit University, College of Education for Women – Iraq

Journal of Language Studies. Vol. 4, No. 3, Spring 2021. Pages (124-142)

أنماط الصورة الفنية
في شعر صلاح عبد الصبور

أ.م. احلام عامل هزاع

جامعة تكريت _ كلية التربية للبنات _ قسم اللغة العربية

الكلمات الدالة:-

- الصورة الفنية: المصطلح والوظيفة
-الصورة الفنية البسيطة
-الصورة الفنية المركبة
-الصورة الفنية المركزة

معلومات البحث

تاريخ البحث:

الاستلام:16- 12-2020

القبول: 17-1-2021

التوفر على النت

الخلاصة: تعدّ الصورة الفنية في أنماطها المتعددة والمتنوعة أحد أبرز عناصر القصيدة في كل العصور ولدى مختلف الشعوب التي تنتج الشعر، إذ لا يمكن أن تكون القصيدة بلا صورة فنية تعبر عن جوهرها الشعري لأنها ستفقد ركنا أساسا من أركان تشكيلها الفني والجمالي، ولا بد لكل دراسة نقدية أكاديمية تدرس شاعراً بعينه أو موضوعا شعريا محددا أن تنظر إلى الصورة الفنية بوصفها بعداً جمالياً وفنياً لا سبيل إلى الاستغناء عنه، والصورة الفنية متعددة الأشكال والصيغ والعلامات على صعيد علاقتها بالبنية الشعرية واللغة والإيقاع عامةً.

الشاعر صلاح عبد الصبور أحد الشعراء العرب الروّاد في القصيدة العربية الحديثة، فهو أبرز شعراء الحداثة في مصر منذ مطلع خمسينيات القرن الماضي، مع أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر، وآخرين، لكن عبد الصبور تميّز بلغته الشعرية التصويرية الشفافة التي تعتمد على لغة جديدة في التعبير والتشكيل، لذا وجدنا من المناسب أن تكون قصائد عبد الصبور هي عيّنة بحثنا في مجال أنماط الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، من خلال اختيار قصيدة وتحليلها في كل شكل من أشكال هذه الصور.

الصورة الفنية: المصطلح والوظيفة

الصورة الفنية أحد أبرز عناصر القصيدة في كل العصور ولدى مختلف الشعوب التي تنتج الشعر، إذ لا يمكن أن تكون القصيدة بلا صورة فنية تعبر عن جوهرها الشعري لأنها ستفقد ركنا أساسا من أركان تشكيلها الفني والجمالي، ولا بد لكل دراسة نقدية أكاديمية تدرس شاعراً بعينه أو موضوعا شعريا محددا أن تنظر إلى الصورة الفنية بوصفها بعداً جمالياً

وفنياً لا سبيل إلى الاستغناء عنه، والصورة الفنية متعددة الأشكال والصيغ والعلامات على صعيد علاقتها بالبنية الشعرية واللغة والإيقاع عامةً.

شغل موضوع الصورة الفنية بكلّ تفاصيلها البلاغيّة والتشكيلية والسوريالة وغيرها النّقد العربي على طول مدّة طويلة من الزمن وإلى حدّ الآن، ودار أغلب الحديث عن ماهيتها وتفاصيلها الفنّية ووظائفها وتحديد أطرها، وكيفيّة الوصول بها إلى المستوى التعبيري الذي يؤدي الغرض الفني والدلالي والجمالي، ولم يتوقف البحث عن هذا الطرح بل راح يبحث في أسسها النفسية وآليّات تطورها، حتى أن الكثير من النقاد ذهب مذهبا مبالغا به حين عدّها منهجاً نقديا في الدرس النقدي البنائي الحديث، لكنه بما أنها عنصر أصيل من عناصر التشكيل الشعري فينبغي مقاربتها نقدياً على هذا الأساس.

مادة (ص .و. ر) في لسان العرب لابن منظور تعني ((الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي والتصاوير: التماثيل . قال "ابن الأثير": الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته ، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة كذا وكذا أي صفته))[1] أما التصوُّر فهو ((مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها))[2] أما أرسطو فـ ((يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمِّق الصلة بين الشعر والرسام، فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان، فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلِّق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة ، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع))[3]، والتركيز على الخيال هنا مسألة في غاية الأهمية لإعطاء الصورة البعد الشعري المطلوب. المدونة النقدية العربية القديمة تتعامل مع الصور الشعرية بوصفها جنسا من التصوير مرتبط بالصناعة الشعرية وفنونها، ويوليها أهمية كبيرة في بلوغ الصنعة الشعرية إلى أعلى مراحل التنظيم البنائي المحكم، لذا جرت محاولات اصطلاحية حثيثة للقول بمصطلح (الصوفني) [4] تعبيرا عن خصوصية الصورة الفنية في النظام الشعري.

تمثل الصورة في الأدب عموماً والشعر خصوصا على هذا الأساس طبيعة ((الصّوغ اللّساني المخصوص، الّذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثّلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التّعبيرية في تضاعيف الخطاب

الأدبي، وما تثيره الصّورة في حقل الأدب، يتّصل بكيفيّات التّعبير لا بماهيّاته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئّي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير (الاختلاف) ويستدعي (التّأويل) بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التّشكيل الصّوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابيّة حافلة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هوّيته، الّتي تتجدّد، دائماً، مع كلّ قراءة))[5] بمعنى أن القراءة هي العامل الحاسم الأكثر أهمية في الرصد والتحليل والتقويم حيث إن القراءة هي التي تعطي النص قيمته الإجرائية كي يحيا بها ويتحول إلى خطاب، من خلال العلاقة المطلوبة بينه وبين القارئ.

القراءة تقوم في درجة أساسية من درجاتها على التأويل، فالتأويل بتنويعاته وطبقاته المختلفة على هذا الأساس يعد الآلة التي تفحص وتكشف قيمة الصورة في البناء الشعري في القصيدة، وهو الذي يعمل على تقويم حركتها ورصد تحولاتها في التشكيل الشعري، والصورة الفنية تحتاج إلى التأويل مثلما تحتاج اللغة الشعرية.

إن القراءة النقدية التحليلية للصورة الفنية تقوم على جملة هذه المعطيات، ويمكن قراءة الصورة في كل مرة استناداً إلى هذه المعطيات النظرية على أنها انطباع معين وهي زاوية نظر معينة تتلاءم مع عنصري اللغة والإيقاع في القصيدة، في حين يستدعي مفهومُ الاختلاف مفهومَ التأويل على نحو يتوافق كل منهما في تغذية الآخر، من خلال الارتباط بعملية القراءة المتجددة للصورة في كل مرة مكانياً وزمنياً.

المعجم الاصطلاحي ينقل عن أرسطو تحليل الطبيعة المادية الفلسفية للصورة قبل التكوين وبعدها، ويصف بذلك الحالة ((ما قبل المادة، وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها، وطبقة الطبيعة، وعلم النفس والمنطق، فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه، ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو برونز، والإله عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم، ومادة الحكم لفظه ومعناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول))[6]، ويبدو مفهوم الصورة عند أرسطو على أنه عمل نقل وتشبيه مباشر، لكن العلاقة القائمة عنده بين الصورة والتصوير الذهني المكتوب لهذا الصورة يبدو على أنه مفهوم بسيط وواضح وعابر، لكن تشخيصه للمادة ولفعل الصورة يمنح طرحه النقدي قوة حضور مهمة على صعيد الفهم الأولى للصورة.

الصورة على هذا النحو تبدو مختصرة على موضوعات معينة تمثل مكوناتها ومرجعياتها، لكن سعتها في المضمون تعني سعتها في التشكيل، ودورها على هذا الأساس لا يتوقف من بداية القصيدة حتى نهايتها لأنها مكون رئيس من عناصر التشكيل الشعري.

العمل في مجال الصورة الفنية يستفيد من الكثير من المفاهيم والرؤى والملاحظات من خارج مجال اللغة والمنطوق عموماً، ولعل من المناطق التي استعار منها جملة أمور هي قضايا التصوير والرسم والخط والزخرفة وما إلى ذلك من التقنيات الموجودة في فنون أخرى مجاورة للفن الشعري، كون الشعر يمثل منطقة إبداعية شديدة التداخل والتفاعل مع الكثير من المفاهيم البصرية، وكان التشكيل في مقدمة الأمور التي استفاد منها الشعر في تعضيد مستويات بنائه الفني والجمالي، ولأن التشكيل ملكة إنسانية خاصة بالإبداع مثلما هي ملكة الشعر فإنّ التوافق بينهما سيلاقي القبول والرواج في أكثر من حقل تلاقح وتداخل وتفاعل وإنتاج، ولا بد من دراسة الصورة بوصفها نتاجاً لهذا التلاقح الفني والجمالي.

الشاعر صلاح عبد الصبور أحد الشعراء العرب الروّاد في القصيدة العربية الحديثة، فهو أبرز شعراء الحداثة في مصر منذ مطلع خمسينيات القرن الماضي، مع أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر، وآخرين، لكن عبد الصبور تميّز بلغته الشعرية التصويرية الشفافة التي تعتمد على لغة جديدة في التعبير والتشكيل، لذا وجدنا من المناسب أن تكون قصائد عبد الصبور هي عيّنة بحثنا في مجال أنماط الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، من خلال اختيار قصيدة وتحليلها في كل شكل من أشكال هذه الصور.

الصورة الفنية البسيطة:

الشعر رسم بالكلمات حين ننظر إلى القصيدة بوصفها كيانا فنيا مؤلفا من مجموعة من الصورة الفنية الجمالية، إذ إنّ فن الرسم هو أقرب الفنون الجمالية إلى فن الشعر من حيث الكثير من أواصر التلاقي والتفاعل بين الفنين، ((وبما أنّ الشّعر يعتمد في بنائه التّشكيلي على الصورة الفنية، فإنّ الصّورة المعروفة في الشّعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان، مع التّفريق بين الصّفة الإطلاقية الّتي تتمتّع بها الصّورة المرسومة بالكلمات والصّفة التّجسيدية المحدّدة الّتي تطرحها اللّوحة المرسومة بالأشكال والألوان، إذ إنّ أداء القصيدة هي الكلمة بتشكيلاتها المجازية والرّمزية والانزياحية بينما أداة الرّسم هي اللّون والكتلة والخطّ وبقية المستلزمات الفنيّة المعبّرة عن حقيقة تكوين اللّوحة الفنية في الرسم))[7]، لقد أفاد الشعر الحديث من أدوات هذه الفنون إلا أن دخولها إلى عالم الشعر بقي في حدود معروفة وواضحة لا تتجاوز حدود الشعر وأعرافه وتقاليده، لأن الفن الشعري حتى يحتفظ باستقلاليته الأجناسية يجب أن يكون تفاعله مع فن الرسم بالقدر الذي لا يضيع الصفة الأجناسية الشعرية، وحتى لا يتحول الشعر إلى فن آخر.

الصورة الفنية في القصيدة (ولاسيما القصيدة الحديثة) الكثير من التجليات الفنية والجمالية التي تسهم في إنتاج القصيدة بشكلها النهائي، ومن أبرز أنواع هذه الصور هي الصورة

المفردة التي تأتي عادةً محدودة بتشكيل معيّن وقضية معيّنة ذات طبيعة محدودة على مستوى الفعل الشعري والهوية الشعرية والنتيجة الشعرية أيضاً، وتكون قصيرة من حيث بنائها اللغوي والتركيبي واقتصادها التعبيري والصوري، وهي نمط قديم الشعر في رصد جذورها وفي بنائها وفي وظيفتها الدلالية ومساحة تركيبها النحوي والصوري والإيقاعي وكذلك الدلالي، بوصفها "ذلك النمط الاستعاري ذا الطبيعة الشعرية الذي يعم الأسلوب الشعري، حتى ليكاد أن يميزه عن غيره من الأساليب البيانيّة، وقوامه بناء علاقة مشابهة بين شيئين متشابهين أو أكثر لا تبدو بينهما في الظاهر علاقة شبه وكثيراً ما يتسم هذا النمط بنزعة إحيائيّة أي إضفاء طابع الحياة على الأشياء[8]، وتشكّل على هذا الأساس نمطاً بسيطاً غير معقد في علاقات التشابه والترابط الدلالي بين عناصرها، وكثيراً ما تتخذ من الصورة الواضحة المعبرة عن موقف معيّن ومحدّد أساساً لها في التكوين والتشكيل والتعبير والتدليل.

تميل الصورة المفردة إلى التركيز والتكثيف والاختصار والبساطة الثرية العميقة كثيراً بما يتوافق مع نمط بنائها ونمط طريقة إيجادها، ((وقد يومئ هذا الضرب من البناء إلى سهولته غير أنه في واقعه ليس كذلك، فتركيز القصيدة وتكثيفها في صورة تقتطع جانباً نفسيّاً متكاملاً لتعبر عنه، يقتضي قدرة متميزة في الانتقاء والتجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللغوية وصور المحسوسات على نحو لا يقبل الاختصار ولا يخوض التفصيلات مستغنياً عن الزوائد والاستطالات التي لا توحي بل تقدح حيوية الصورة))[9]، فالصورة الفنية البسيطة هي صورة معبرة عن تجربة القصيدة بالقدر المناسب تماماً الذي يحفظ وحدة القصيدة وتجربتها وحكايتها ، لذا يعتمدها الشاعر عبد الصبور وهو يرغب بأن يذهب مباشرة إلى جوهر الصورة الفنية بلا تمحّلات ولا زوائد ولا استطالات. تتميز الصورة الفنية البسيطة بأن تكون صورة على قدر كبير من الوضوح والحكائية والمباشرة التعبيرية بأسلوب فني معين، على نحو يضمن قوتها وحسن تعبيرها عن نفسها ولا يجعلها مجرد صورة تقليدية عابرة من دون قيمة فنية شعرية خاصة. قصيدة (أغنية صغيرة) للشاعر صلاح عبد الصبور تعتمد في بنائها الفني في مجال عنصر الصورة الفنية على الصورة البسيطة المعبّرة بطريقة فنية عن الجوهر الصوري، ويمكننا أن نلاحظ القيمة الفنية لبساطة الصورة الشعرية من عتبة عنوان القصيدة (أغنية صغيرة)، فكلمة (أغنية) هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة (هذه)، وتتضمن كلمة (أغنية) دلالة عميقة وبسيطة في نفس الوقت على وجود فضاء صوري إيقاعي معين في تجربة القصيدة، بما تحويه هذه الكلمة من دلالات معروفة في هذا السياق، لكن الصفة اللاحقة لها (صغيرة) تضاعف من قيمة هذه البساطة

التعبيرية الفنية في تشكيل صورة عنوان القصيدة، لأن صفة (صغيرة) تحيل على المحدودية والاختصار المكاني والزمني بما يناسب فكرة البساطة الفنية، التي تقوم على مقاربة القصيدة في صورتها الفنية البسيطة بوصفها حكاية شعرية بسيطة يسعى الشاعر إلى توظيفها بهذه الصورة الفنية:

إليك يا صديقتي أغنية صغيرةْ
عن طائر صغيرْ.
في عشه واحده الزغيب
وإلفه الحبيب،
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يعقدُ الجناح صرّة من الحنانْ
على وحيده الزغيب
ذات مساء، حطّ من عالي السماء أجدلٌ منهومْ
ليشرب الدماءَ
ويعلكَ الأشلاء والذماء
وحار طائري الصغيرُ برهةً، ثم انتفض...
معذرة، صديقتي... حكايتي حزينة الختام
لأنني حزين(10)

القصيدة منذ البداية تقدم شكلها الفني (الحواري) الصوري البسيط من خلال صورة الراوي الشعري الذي يمثل الذات الشاعرة، في مقابل شخصية (الصديقة) الأنثى التي تحضر في جوهر الصورة وأفقها (إليك يا صديقتي أغنية صغيرةْ/عن طائر صغيرْ.)، فشخصية الذات الشاعرة وشخصية الصديقة الأنثى مع الموضوع المشترك بينهما (أغنية صغيرةْ/عن طائر صغيرْ)، حيث يحاول الشاعر روايته لصديقته، وهو موضوع أكثير كما يبدو من طبيعته على مستوى الفكرة والصورة والإيقاع.

ومن ثم تنتقل الذات الشاعرة إلى التفاصيل وهي تروي حكاية هذه الصورة الشعرية الفنية البسيطة لذات أنثوية أخرى مواجهة لها، ويبدأ بالجزء المكاني من الصورة إذ يمثل المكان ركناً أساساً من أركان الصورة الفنية (في عشه واحده الزغيب/وإلفه الحبيب،)، وعنصر المكان هنا هو عنصر أليف من خلال حضور (إلفه الحبيب) فيه، وبعدها تقوم الذات الشاعرة برسم الجزء الحدثي من الصورة الفنية عبر تصوير الحال داخل المكان (العش)،

فينقل صورة فنية بسيطة لكنها متكاملة عن الوضع داخل المكان (يكفيهما من الشراب حسوتا منقار/ومن بيادر الغلال حبتان/وفي ظلام الليل يعقدُ الجناح صرّة من الحنانْ/على وحيده الزغيب)، فرسم الصورة الفنية شمل هنا عناصر الحياة الأساسية من شراب (حسوتا منقار)، وطعام (حبتان)، على ما في ذلك من اقتصاد وقناعة ورضا يتيح للصورة الفنية أن تعبر عن جوهرها البسيط المُغني ضمن أبسط مفردات ممكنة قد لا يحتاج هذا الطائر الصغير غيرها، وإذا كان الشراب والطعام يمثل الجانب المادي الحيوي من الصورة الفنية فثمة جانب آخر يعبر عن الجانب الإنساني المتعلق بالعواطف والمشاعر والأمن الروحي، إذ تقوم الصورة بتوفيرها أيضاً في جملة (صرّة من الحنان) التي تجعل الأمان كاملاً، ولاسيما حين تنتهي الصورة الفنية البسيطة عن صورة الوحيد الزغيب وهو يحظى برعاية كاملة.

الصورة الفنية البسيطة تقدم هنا حتى هذا الجزء منها البعد الإيجابي المشرق من الحكاية الشعرية، لكن ثمة بعد آخر مناقض لهذا البعد الإيجابي وهو بعد سلبي يختفي في الجزء الأخير من الحكاية، وقد أجّله الراوي الشعري حتى يحقق المفارقة في الصورة، وتكتمل البنية الفنية للصورة في سياق رواية الحكاية الشعرية من البداية إلى النهاية، ففي الجزء الأخير من الحكاية تروي الذات الشاعرة لصديقتها الأنثى ما حصل لصورة المكان والزمن والشخصيات الخاصة بالطائر الصغير وأغنيته ووحيده الزغيب وعشّه، حي تعرّضا لهجوم سافر دمّر كل شيء وقضى على الأمان والحرية والراحة والجمال، وحوّل الحياة إلى جحيم، وتبدأ الصورة الفنية الأخرى ذات البعد السلبي بداية حكاية موازية مثلما بدأت الحكاية الأولى على هذا النحو (ذات مساء، حطّ من عالي السماء أجدلٌ منهومْ/ليشرب الدماءَ/ويعلكَ الأشلاء والذماء) ، فالشخصية السلبية الجديدة التي دخلت إلى فضاء الصورة الفنية البسيطة (أجدلٌ منهومْ) جاءت من أجل قلب كيان الصورة من الإيجاب إلى السلب.

إن هذه الشخصية السلبية التي دخلت إلى أجواء الصورة هي شخصية يقترن فعلها بصور الموت المريع (ليشرب الدماءَ/ويعلكَ الأشلاء والذماء)، وهو ما يعمل على تغيير وجهة الصورة الإيجابية وإعدامها لتموت صورة الحياة تماماً، ولا تبقى سوى صورة الموت، وهنا لا يبقى من سبيل أمام الراوي الشعري سوى أن يصف نتيجة الصورة بالنسبة للطائر (وحار طائري الصغيرُ برهةً، ثم انتفض...)، وهذا يعني أن الطائر الصغير وأغنيته الصغيرة انتهيا إلى مصير معدم على أثر هذا الهجوم الظلامي الشرس لقوى الشرّ.

أما اللقطة الأخيرة من هذه الصورة الفنية في القصيدة فهي صورة عودة الذات الشاعرة وهي تروي حكايتها الشعرية إلى الشخصية الأنثوية الصديقة (صديقتي)، بوصفها شريكة الحكاية

الشعرية والصورة الشعرية كي تعتذر الذات الشاعرة منها حين لم تستطع أن تفعل شيئاً لمصير الصورة الفنية في نهايتها المأساوية (معذرة، صديقتي... حكايتي حزينة الختام/لأنني حزين) ، فالحزن هو اللون الأخير على الصورة الفنية، ولوّن بعد ذلك شخصيات الحكاية الشعرية والحدث الشعري وكل أركان الصورة الفنية البسيطة التي حملت هذه القصيدة، واستطاعت من خلال نمط الصورة الفنية البسيطة أن تقدّم هذه الحكاية الشعرية على أفضل ما يكون حين كان الشاعر على وعي بأهمية عنصر الصورة في التشكيل الشعري.

الصورة الفنية المركبة:

الصورة الفنية المركبة هي صورة شعرية تنطوي على قدر من التعقيد التشكيلي في بنائها بسبب طبيعة تجربتها الشعرية، والصفة التركيبية هنا تحيل على الصنعة والمهارة والخبرة من أجل الانتقال بالقصيدة من مستواها العفوي البسيط إلى مستوى آخر من التركيب الصوري الفني، الذي يعكس قدرة الشاعر على الصوغ ويكشف عن خبرته ومهارته في التعامل مع تجربته الشعرية من حيث التطور والتقدم باستمرار.

تنعكس قضية الصورة الفنية بوصفها عنصرا أصيلا من عناصر التشكيل الشعري بثنائية المبدع والقارئ في تنظيم العلاقة والوصول بها إلى نتائج إيجابية، وأن فتح المجال الأوسع للصورة الفنية من أجل أن تتمكن من التعبير عن الهمّ الجماعي يعني اختيار ما يوافق العمل الشعري من تركيب ولفظ وإيقاع وتصوير وتعبير وتشكيل، أي ((اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدّي فيما بينها إلى نقل الصّفات من الواقع الخارجي الّتي تماثل إحدى اللّحظات الشّعورية في نفس الفنّان، فقد تطوّرت هذه الصّورة في الشّعر الحديث وأضحت تجسّداً (لرؤيا) الفنّان الشّاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيّات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة وهذا يعني أن الشاعر إذا كان لا يمتلك نظرة شاملة (رؤيا)، تجمع بين الذات والواقع أصبح شاعراً غنائيّاً))[11]، فالعلاقة بين الجزئيات والفكرة الشمولية للتجربة هي أساس هذه الصورة التي تعتمد في بنائها على كل ما هو متاح من طرق فنية وجمالية.

وهي على هذا الأساس الصورة الفنية الشعرية التي تعتمد في بنائها على شكل صوري متكامل ومتفاعل يقوم بعضه على بعضه الآخر، وينبغي النظر إلى القصيدة التي تحمل هذا النوع من الصورة نظرة كلية شاملة حتى نتمكن من فهم تجربة هذه الصورة داخل تجربة القصيدة في تشكيل عناصرها الأخرى.

القصيدة التي اخترناها للتحليل والمعاينة النقدية عند الشاعر صلاح عبد الصبور هي بعنوان (الحب في هذا الزمان)، والدلالة الأولى التي تتشكل من الحضور الأولي للعنوان

تبدو ذات طبيعة سلبية، فدلالة عدم الرضا والتشكيك واضحة في العبارة العنوانية على الرغم من صفتها التقريرية المثبتة المحايدة بعض الشيء.

العنوان الشعري هنا (الحب في هذا الزمان) يشبه حكمة شعرية يمكن أن تقال من أجل نقد المضمون الداخلي لها، بمعنى أن الحب في هذا الزمان هو حب سريع خاطف ليس له قيمة تذكر، فالجملة العنوانية إنما تأتي هنا لتوازن بين حبّ الزمان القديم وحب هذا الزمان، فغالباً ما يتمّ النظر إلى كل ما هو جديد وكأنه بدعة غير مفيدة بعكس حب الزمان الماضي القائم على الوجدان والعاطفة والمشاعر الجياشة.

تبدأ القصيدة بعتبة استهلال شعرية ترسم ألوى ملامح الصورة الفنية المركبة، إذ إنّ هذا النمط الصوري يحتاج إلى أن يفيد الشاعر من كل الإمكانات المتاحة في سبيل نجاح هذه الصورة الفنية المركبة. وعتبة الاستهلال الشعري في الصورة عتبة حوارية ينقل فيها الشاعر خطاب الرفيقة وهي تسأل عمّا تبقى من الطريق:

تسألني رفيقتي: ما آخر الطريقْ؟
وهل عرفتُ أوّله
نحن دمىً شاخصةٌ
فوق ستارٍ مسدلةْ

فالرفيقة تسأل وتجيب وتقرر، فمن عتبة السؤال عن آخر الطريق وهل عرف أوله، تنتقل إلى تقرير المصير بطريقة محبطة جداً (نحن دمىً شاخصةٌ/فوق ستارٍ مسدلةْ)، فلا قيمة إذاً للسؤال لأن الجواب الحاضر في ذهن السائل ينفي إمكانية انتظار إجابة، فتبدأ الصورة الفنية في القصيدة بداية مثيرة تمهّد السبيل إلى الانتقال نحو جوهر الصورة الفنية المركبة من خلال عرض ملامح الرؤية الشعرية على هذا النحو:

خطىً تشابكتْ بلا..
قصدٍ، على دربٍ قصيرٍ ضيّقِ
الله وحده يعلمُ ما غايةُ هذا الولهِ المؤرّقِ
يعلمُ هل تدركنا السعادةْ
أم الشقاء والندم؟
وكيف توضع النهاية المُعادةْ
الموتُ... أم نوازعُ السأمْ؟
يعلمُ، حين نلتقي بعد سنين أو شهورْ
هل سيكونُ في العيون وجدُها

هل سيكونُ في العيون حقدُها
أم نلتقي كالأصدقاء القدماءْ
يسلّمونَ في فتورْ...
يودّعونَ في فتورْ...

الرؤية الشعرية هنا هي النموذج الفلسفي الجوهري للصورة في حالتها التركيبية التي تستعير الكثير من القيم والأفكار والمعتقدات، وتزجها في قلب الصورة بشكل متحرك وجدلي يعمل على إنتاج أفكار وقيم جديدة، إن هذا المقطع الشعري بلا شك محتشد بالكثير من الصور واللقطات القصيرة الموجزة، وهي تتفاعل فيما بينها من أجل أن تتكامل ضمن إطار الصورة الفنية المركبة التي هي أساس الفاعلية الشعرية وجوهرها، فثمة عرض واسع للفكرة الشعرية الأساسية التي تنهض عليها الصورة، وثمة حكايات تقوم داخل الصورة على هذا الأساس، وثمة شخصيات منتزعة من قلب الواقع لتمثيل الرؤية الشعرية وبيان فلسفتها داخل الكيان الحركي للصورة الفنية، وثمة أسئلة وأجوبة تحاول أن تعيد إنتاج مصادر الصورة ومكوناتها وحركتها حتى تتكامل الأشياء وتعبر بدقة عن قضيتها.

ومن ثمّ تبدأ الصورة الفنية بالتفتّح من حلال التفاصيل التي يأتي بها الشاعر لتحقيق فكرة التوازي الدلالي والرمزي بين الحبّ الذي كان في أول الزمان، والحب في هذا الزمان الذي تعمل الصورة الفنية المركبة داخل القصيدة على إنتاجه:

الحبّ يا رفيقتي، قد كان
في أوّل الزمانْ
يخضعُ للترتيبِ والحسبانْ
"نظرةٌ، فابتسامةٌ، فسلامٌ
فكرمٌ، فموعدٌ، فلقاءُ"
اليوم.. يا عجائبُ الزمانْ!
قد يلتقي في الحبّ عاشقانْ
من قبل أن يبتسما

وهنا تظهر أول صورة توازٍ داخل الصورة الفنية المركبة بين نوعي الحب، الحب الذي كان في أول الزمان، وحب هذا الزمان، فصورة الحب الذي كان في أول الزمان يتمثل فيما يعرضه الشاعر على رفيقته (الحبّ يا رفيقتي، قد كان في أوّل الزمانْ/يخضعُ للترتيبِ والحسبانْ/"نظرةٌ ، فابتسامةٌ، فسلامٌ فكرمٌ، فموعدٌ، فلقاءُ")، وهذه صورة قائمة على الترتيب الزمني والمكاني المحسوب بدقة ليأخذ الحب قيمة عليا، وينتج في الوقت نفسه قيمة عليا،

في مقابل صورة الحب الآخر المختلف في هذا الزمان بهذه الصورة (اليوم.. يا عجائبُ الزمانْ!/قد يلتقي في الحبّ عاشقانْ من قبل أن يبتسما)، من دون تحضيرات ومن دون أي ترتيب زمني أو مكاني وكأنه تحصيل حاصل بلا قيم ولا أفكار، وهو ما ينعكس سلبياً بصورة مؤكدة على الصورة العامة للحب من حيث المقدمات والنتائج.

تتطور الصورة الفنية المركبة في القصيدة بعد ذلك كي تعرض تجربة الذات الشاعرة مع رفيقتها في مجال الحب الذي كان، وهو يختلف بطبيعة الحال عن الحب في هذا الزمان، وما تلك التجربة الحية في الحب سوى تعبير عن الانتماء إلى حب أول الزمان وتوجيه النقد اللاذع المبطن الخفي لحب هذا الزمان:

ذكرت أننا كعاشقين عصريين، يا رفيقتي
ذقنا الذي ذقناهْ
من قبل أن نشتهيهْ
ورغم عِلمِنا
بأنّ ما ننسجهُ مُلاءةً لفرشِنا
تنقصه أنامل الصباحْ
وأنّ ما نهمسُهُ، نُنعشَ أعصابَنا
يقتلُهُ البواحْ
فقد نسجناهُ
وقد همسناهُ

وهذه التجربة في إطار حب أول الزمان ما زالت تعيش في أوجها بوصفها تجربة صحيحة تقوم على مقدمات صحيحة وتنتهي إلى نتائج صحيحة، وتنتهي الصورة المركبة في القصيدة إلى مجموعة من النتائج التي تأتي بمثابة محصلة لحركة الصورة الفنية المركبة بأجزائها وتفاصيلها وزواياها وتشكيلاتها، وتنطوي هذه النتائج على شبكة من الصور واللقطات الفنية الصغيرة التي تنتمي إلى الفضاء الشعري العام للصورة الفنية المركبة، بمعنى أن الصورة الفنية المركبة تبقى تنتج رؤيتها الصورية ولا تتوقف عن ذلك حتى نهاية القصيدة:

الحبّ في هذا الزمان يا رفيقتي....
كالحزنِ لا يعيشُ إلا لحظةَ البكاءْ
أو لحظةَ الشبقْ
الحبّ بالفطانة اختنقْ

إذا افترقنا، يا رفيقتي، فلنبقِ كلّ اللومِ
على زماننا
وللنفض الأيدي في التذكار والندمْ
ولنسمح الظلال عن عيوننا
ولنبتسم في ثقة، بأنّ ما حدثْ
كان إرادةُ القدرْ
وأن آمراً أمرْ
وأننا قد استجبنا للذي نحسّهُ
حين قتلنا حسّنا
وأن ما مضى
أهون من أن نحمله كأمسنا
من أن يمدّ ظلّه البغيضْ
على شبابنا
ولننطلق مغامرين ضائعين في البحار العَكِرةْ
نمدّ جسمنا الجديب، والضلوع المقفرةْ
في الغرف الجديدة المؤجّرةْ
بين صُدورٍ أُخرٍ معتصِرَةْ (12)

الخاتمة الشعرية للقصيدة هي نفسها خاتمة الصورة الفنية المركبة فيها، فتبدأ الخاتمة الشعرية بعرض نتيجة مركزية من نتائج هذا الحب من خلال هذه الصورة (الحبّ في هذا الزمان يا رفيقتي..../كالحزنِ لا يعيشُ إلا لحظةَ البكاءْ/أو لحظةَ الشبقْ/الحبّ بالفطانة اختنقْ)، والصورة هنا تعبير أو بيان موت الحب، لذا يتحول خطاب الشاعر نحو رفيقته كنوع من العزاء فيما إذا تعرّض الحب بينهما إلى أي مرض من أمراض هذا العصر الذي يموت الحب فيه، أن يلقيا باللوم على الزمان وليس على الحب نفسه (إذا افترقنا، يا رفيقتي ، فلنبقِ كلّ اللومِ على زماننا/وللنفض الأيدي في التذكار والندمْ/ولنسمح الظلال عن عيوننا/ولنبتسم في ثقة، بأنّ ما حدثْ/كان إرادةُ القدرْ)، بمعنى أن قوة عليا تدخلت في موت الحب ولا حيلة للعشاق والمحبين في ردّ ذلك لأن الأمر قادم من الغيب (وأن آمراً أمرْ/وأننا قد استجبنا للذي نحسّهُ/حين قتلنا حسّنا/وأن ما مضى/أهون من أن نحمله كأمسنا/من أن يمدّ ظلّه البغيضْ على شبابنا)، فالصورة الفنية المركبة هنا في خاتمة القصيدة تأخذ بعدا جديدا في الانتقال بالمرحلة التشكيلية الصورية من مستوى إلى مستوى آخر، من مستوى

الوصف المتوازي لنوعين من الحب أحدهما في أول الزمان والآخر في الزمان الحالي، إلى مستوى الغيب الذي يجعل من حب الزمان الحالي هو الوجود الحقيقي للحب، وهو ما يوحي بأن الحب زائل ولم يعد له وجود حي يمكن النظر إليه أو انتظاره.

اللقطة الصورية الأخيرة من صورة الخاتمة الشعرية هي لقطة آخر المطاف حين تدعو الذات الشاعرة رفيقتها إلى نوع من المغامرة الضائعة (ولننطلق مغامرين ضائعين في البحار العَكِرةْ/نمدّ جسمنا الجديب، والضلوع المقفرةْ/في الغرف الجديدة المؤجّرةْ/بين صُدورٍ أُخرٍ معتصِرَة)، في السبيل إلى إقفال الصورة الفنية المركبة في آخر طبقة من طبقاتها، والانتهاء إلى نهاية صورية مفتوحة يمكن أن تعزز من قيمة هذا النمط الصوري الثري والخصب في شعر الشاعر صلاح عبد الصبور.

الصورة الفنية المركزة:

الصورة الفنية المركزة هي نوع من الصور الشعرية يمكن أن يندرج على نحو ما في إطار الصورة البسيطة المفردة لكنه يختلف عنها في أنه نوع تشكيلي يقوم على الضربة الشعرية المركزة، بينما الصورة البسيطة المفردة فيها مجال موسّع لحركة الدوال من دون وجدود خاصية التركيز والتكثيف والاحتشاد الموجودة في القصيدة – الصورة، ويعد مفهوم القصيدة – الصورة من المفاهيم الاصطلاحية الدقيقة التي تحتاج إلى وعي في التّفريق بين مفهوم الصورة، بوصفها واحدة من ركائز القصيدة التي تظهر فيها تقنيات شعرية كثيرة وبين مصطلح الصورة الفنية المركزة، النمط الشعري البنائي الذي تقوم به القصيدة كلها على صورة واحدة متكاملة وملتئمة على نفسها ومعبرة عن تجربتها بلا حواجز ولا عوائق، تتحرى التكثيف والإيجاز والاختزال والاختصار على أفضل مستوى.

القصيدة كلها على هذا الأساس قائمة على قالب صوري واحد منصهر ومشتبك في مشهد تلتحم في الأجزاء التحاما مطلقا، يصب في قالب دلالي واحد يمثل أعلى درجات التلاؤم بين مكونات الصورة ونتائجها من حيث المفهوم والوظيفة والرؤية الشعرية، لتكون نمطا آخر من أنماط الصورة الفنية في القصيدة الحديثة.

تتمتع هذه الصورة بإمكانيّة تشظيها إلى أكثر من جزء على مستوى التدليل الإيحائي الضمني داخل كيان القصيدة، لكنها في النهاية تعمل عملا داخليا متداخلا بما يجعل الصورة الواحدة تؤلف نصّاً شعريّاً متكاملاً وتشتغل مراياها بفاعليّة مركّزة داخل حدود هذه الصّورة، لذلك فإنّ القصيدة التي تفيد من هذه الإمكانات الشعرية تعتمد في تشكيلها الفني على أنموذج البناء التوقيعي المعتمد على الضربة الشّعرية الخاطفة، التي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتركيز والتكثيف والإشعاع ، والضغط على نقطة

التّشكيل المركزية بصورة دائمة وفاعلة ومنتجة[13]، وهي على هذا الأساس من التشكيلات الصورية التي تحتاج إلى وعي شعري عالٍ في فهم العلاقة النسبية الماثلة بين الصورة بوصفها جزءاً من البناء الشعري، والقصيدة التي هي كلّ متكامل من عناصر اللغة والصورة والإيقاع.

الشاعر صلاح عبد الصبور استثمر طاقات الصورة الفنية المركزة في الكثير من قصائده المكثفة على شكل لقطات شعرية تفيد كثيراً من تقانات السينما، وهو يعتمد في ذلك على ستراتيجيّة شعريّة تنهض على فعاليّة بناء اللقطة.

ففي قصيدته الموسومة ((الألفاظ)) يحاول الشاعر عبد الصبور أن يستثمر الطاقة الدلالية والرمزية لمفردة العنونة بصيغتها الجمعية، فالألفاظِ كما هو معروف اسم جمع مفرده (لفظ)، وثنائية اللفظ والمعنى في الثقافة اللغوية العربية ثنائية طاغية ومهمة، تفترض أول ما تفترض أن الكلمة العربية لفظ له معنى، وهو ما يعني هنا أن القصيدة في بناء صورتها الفنية الشعرية تعتمد على الجزء اللفظي من الكلام ولا علاقة لها بالمعنى هنا، غير أن اللفظ من دون المعنى يبقى ناقصاً في كل الأحوال.

المقطع الأول من القصيدة يرسم الجزء الأساسي من الصورة بكل تركيز وكثافة، ويمكن النظر في هذا المقطع من خلال تكرار لفظة العنوان، ومن خلال تجريد اللفظ من المعنى بحيث يجري تداول المفردة على هذا الأساس:

فليعبث حلقك بالألفاظِ، الألفاظُ (هواء)
من يمسكه أو يمسكها.. تلك الألفاظ الجوفاءْ
لكنْ هذي الألفاظ تهبّ هبوب الريح على وجهي
آناً تدفئني الألفاظُ الحرّى
وتقفقفني الألفاظ الباردة الرعناءْ

تكرار المفردة العنوانية في المقطع الشعري الأول من القصيدة جاء تكرارا كبيرا في ظل المساحة اللغوية المحدودة للمقطع (بالألفاظِ، الألفاظُ .. تلك الألفاظ الجوفاءْ/هذي الألفاظ/الألفاظُ الحرّى/الألفاظ الباردة الرعناءْ)، وتؤدي الصفات أيضاً دورا مهما في فعالية هذا التكرار وقيمته الصورية (الجوفاءْ/الحرّى/الباردة الرعناءْ)، وتساعد هذه الصورة على فتح عناصر التشكيل الشعري الأخرى وتسهم في تعضيد دورها الفني والجمالي في الارتفاع بنمط الصورة إلى أعلى درجة فنية ممكنة، لذا نجد أن الشاعر صلاح عبد الصبور قد استثمر إمكانات التقفية الميمية الساكنة في هذا المقطع:

لفظ حالمْ

قد يولدُ في ليلٍ ناعمْ

في حضن النيل الباسمْ

فالمفردات التقفوية (حالمْ/ناعمْ/الباسمْ) وقد جاءت صفات لـ (لفظ/ليل/حضن النيل) كي تساعد في تركيز صوري أكبر داخل الصورة الفنية المركزة التي تقوم عليها القصيدة، ومن ثم تأتي المفارقة الشعرية التي تقوي من عضد البعد التركيزي والتكثيفي في الصورة حين يأتي الشاعر بلفظة (الصمت) بوصفها موازياً تعبيريا ودلاليا لمفردة (الألفاظ)، فالألفاظ هي معدّة للقول والبوح والكلام بعكس الصمت:

لفظٌ مصمتْ

وأكادُ أصيحُ بقائله: اصمت

فالجرح تدغدغه الألفاظ

هذا الجزء من الصورة الفنية المركزة مكون من مجموعة من الألفاظ المتجانسة أحياناً والمتضادة أحيانا أخرى (لفظٌ/مصمتْ/أصيحُ/قائله/اصمت/تدغدغه/الألفاظ)، فهو يسير بين الصمت والكلام بطريقة مركزة جدا على المستوى الفني التركيبي للصورة، ثم ما يلبث الشاعر بعد هذه المقدمات الصورية أن يدخل في صلب موضوعه الشعرية وتجربته ورؤيته الشعرية ، التي يريد أن يسجلها في القصيدة من خلال الصورة الفنية المركزة التي اعتمدها وسيلة فنية لنقل التجربة وتمثيل الرؤية:

لفظٌ قاتلْ

ذو ألف لسان تنفث سمّا

أو لفظٌ يُرديني..

لا قطرة دم

والسكين الألفاظ تشقّ اللحمْ

وأظلّ أسائلَ: ماذا تعني في خاطرك الألفاظ

ألفاظ قاتلة في رفق،

خالصة الكفّين من الدم

أشياء تافهة هي عندكِ... ألفاظْ

كفّي، كفّي، إن الألفاظ ثمار الأشجارْ

أبهى ما تحمله من نوّارْ

وكما أن الشجر الطيبْ

يعطي ثمراً طيبْ

فإن الإنسان الطيبْ
لا ينطقُ إلا اللفظ الطيبْ
يا سيدتي، يا نبتَ الصحراءِ الجرداءْ
فلتقتصدي،
فلتقتصدي في الألفاظِ

هنا تبرز الصورة المركزة التي حاول الشاعر بلوغها في تجربة القصيدة، وهي أن الألفاظ هي أسلحة مؤثرة يمكن أن تقتل الإنسان (لفظٌ قاتلْ/ذو ألف لسان تنفث سمّا/أو لفظٌ يُرديني.. لا قطرة دم/والسكين الألفاظ تشقّ اللحمْ)، وينتقل الشاعر بالفضاء الصوري للصورة الفنية المركزة من العرض إلى المنطق والمحاججة التي تمنح الصورة بعدا جديدا (وأظلّ أسائلً: ماذا تعني في خاطرك الألفاظ/ألفاظ قاتلة في رفق، خالصة الكفّين من الدم/أشياء تافهة هي عندكِ... ألفاظْ/كفّي، كفّي، إن الألفاظ ثمار الأشجارْ/أبهى ما تحمله من نوّارْ)، وتنتهي الصورة الفنية المركزة إلى نتيجة صورية تتضح فيها علامة التركيز من خلال التكرار اللفظي لمفردة (الطيب) من أجل تركيزها الصوري الدلالي والمعنوي (وكما أن الشجر الطيبْ/يعطي ثمراً طيبْ/فإن الإنسان الطيبْ/لا ينطقُ إلا اللفظ الطيبْ)، حيث تتكرر المفردة أربع مرات في أربعة اسطر شعرية، وينتهي بعد ذلك الشاعر في خاتمة الصورة إلى نتيجة صورية تتصح بالاقتصاد في الألفاظ لأنها كنز ثمين لا يمكن التفريط فيه (يا سيدتي، يا نبتَ الصحراءِ الجرداءْ/فلتقتصدي، فلتقتصدي في الألفاظِ)، لكن الشاعر لا ينهي الصورة هنا بل ينهيها بترديد صورة الألفاظ مقترنة بصفة (الجوفاء) تعبيراً عن الخيبة والخسران والضياع:

الألفاظِ الجوفاءْ (14)

وهنا يضع الشاعر آخر لمسة من لمسات الصورة الفنية المركزة حين يتم التركيز على المفردة التي جاءت في عتبة العنوان (الألفاظ)، ثم إلحاق الصفة بها (الجوفاء) تعبيرا عن تجربة الخيبة من الاعتماد على الألفاظ بصورة مطلقة ونهائية، فالصورة الفنية المركزة التي اعتمدها الشاعر صلاح عبد الصبور في هذه القصيدة قامت أساسا على هذا النمط الصوري المختلف.

هوامش البحث:

(1) لسان العرب: ابن منظور : مادة (صور) 4/ 445.

(2) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الخالدي، صلاح عبد الفتاح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ، 1988 ، 74 .

(3) فن الشعر، أرسطو، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي – القاهرة – 1967 ، 128.

(4) الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الإله الصائغ، مؤسسة الثقافة الجامعية، بيروت، 2007.

(5) الصورة الفنية في النقد العربي الحديث د. بشرى موسى صالح، 1994، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 13 .

(6) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، 227 .

(7) تمظهرات النص الشعري الحديث ، (التشكيل ، الفضاء، الرؤية)، طلال زينل سعيد، دار غيداء، عمان 2015 ، ط1، 56 .

(8) مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد، د.أحمد العزي صغير، دار صنعاء، اليمن، 2001 ط 1، 139 .

(9) الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، 162.

(10) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972: 8 – 9.

(11) شعرية المكان ، قراءات في الشعر العراقي الحديث، د.ستار عبد الله ، دار تموز ، سوريا، ط1، 2016 ، 7-8 .

(12) ديوان صلاح عبد الصبور ، 219 – 222.

(13) مرايا التّخيل الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي، الأردن ، ط1 ، 2006 ، 194

(14) ديوان صلاح عبد الصبور ، 120 – 122.

المصادر

- تمظهرات النص الشعري الحديث ، (التشكيل ،الفضاء ، الرؤية) ، طلال زيل سعيد، دار غيداء ، عمان 2015 ، ط1
- ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط1
- شعرية المكان ، قراءات في الشعر العراقي الحديث ، د ستار عبد الله ، دار تموز، سوريا.
- الصورة الفنية في النقد العربي الحديث ، د بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1 .
- الصورة معيارا نقديا ، عبد الاله الصائغ ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، بيروت، 2007
- فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة محمد شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1967.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1984

- مرايا التخيل الشعري ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي، الاردن 2006.
- مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد ، د. أحمد العزي صغير ، دار صنعاء ، اليمن، 2001، ط1.
- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، الخالدي ، صلاح عبد الفتاح ، المؤسسة للفنون المطبعية الجزائر ، 1988 .
- لسان العرب ابن منصور الافريقي المتوفى 711 هجرية ، دار صادر – بيروت ط 3

References

-Abdulla, Sattar. *Shi'riyat ul-Makan: Qira'atun fish-Shi'ri il-Iraqi il-Hadith*. Damascus: Dar Tammuz, n.d.

-Abdus-Sabur, Salah. *Diwan Salah Abdus-Sabur*. Beirut: Dar ul-Awda, n.d.

-Al-Khalidi, Salah Abdul-Fattah. *Nadhariyat ut-Taswir il-Fanni inda Sayid Qutub*. Algiers: Al-Mo'assasa lil Funun il-matba'iya, 1988.

-Aristotle. *Funn ush-Shi'r*. trans. Mohammad Shukri Iyad. Cairo: Dar ul-Kitab il-arabi, 1967.

-As-Sa'igh, Abdul-Ilah. *As-Suratu Mi'yaran Naqdiyan*. Beirut: Mo'assasat uth-Thaqafat il-Jami'iya, 2007.

-Ibnu Mandhur, Al-Afriqi (d. 711 AH). *Lisan ul-Arab*. Beirut: Dar Sadir, n.d.

-Obeid, Mohammad Sabir. *Maraya at-Takhayul ish-Shi'ri*. Amman: 'Alam ul-Kutub il-hadith, 2006.

-Saghir, Ahmad Al-'Izzi. *Mustalahat wa Mafahim fil Adabi wan-Naqd*. San'a: Dar San'a, 2001.

-Sa'id, Talal Zeil. *Tamadhhurat un-Nass ish-Shi'ri (At-Tashkeel, Al-Fadha', Ar-Ro'ya).* Aman: Dar Ghaida', 2015.

-Salih, Dr. Bushra Musa. *As-Surat ul-Fanniyatu fin Naqd il-Arabi il-Hadith*. Beirut: Al-Markaz uth-Thaqafi il-Arabi, n.d.

-Wahba, Majdi & Kamol Al-Muhandis. *Mo'jam ul-Mustalahat il-Arabiyati fil Lughati wal Adab*. Beirut: Maktabat Lubnan,1984.